

УДК 784.071.2:782(477) «19/20»  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-6>

**Олена СКВОРЦОВА,**  
orcid.org/0000-0003-0654-2401  
заслужена артистка України,  
старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(Харків, Україна) [elenaskvortzova22@gmail.com](mailto:elenaskvortzova22@gmail.com)

## ТЕНДЕНЦІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛУ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

У статті здійснено прецедент висвітлення тенденцій трансформації академічного вокалу в контексті новітніх репрезентацій жанрової моделі опери у творчості українських композиторів. Окремлено такі детермінанти сучасних національних трансформацій опери та її атрибутивної виконавської основи, як глобальні зрушення в культурному ландшафті межі ХХ–ХХІ ст. і парадигмальні риси культури постмодернізму.

Виявлено такі пріоритетні тенденції трансформації жанрової моделі опери у творчості Л. Дичко, М. Скорука, О. Козаренка, О. Щетинського, Л. Юріної, як: «фольклоризація» та «сакралізація», синтез сакрального та світського начал, репрезентація опери як концентрованого втілення світової та національної культурної пам'яті, значущість символізації, алегоричності, звернення до провідних тем європейського мистецтва тощо, орієнтація на створення полілогу культур у часі та просторі, виражена в стилізованих, мисленнєво-інтонаційних, жанрових мікстах; спрямованість на темпоральну, образно-психологічну концентрацію жанру, виражену в пріоритетності камерної опери та моноопери; експерименталізм музичної мови та мислення.

Плюралістичність утілення синтезу традицій та новацій у новітніх національних репрезентаціях опери дає змогу констатувати в них значущість таких тенденцій модифікації академічного вокалу, як: розширення виконавської палітри прийомами народного, естрадного вокалу та експериментальними позавокальними прийомими виконавства; виконавська мобільність і відкритість; значущість творчого тезаурусу й інтелектуально-аксіологічного компоненту виконавства; піднесення значущості візуалізації, акторського, пластичного, хореографічного компонентів виконавства; спрямованість на формування універсальної постаті вокаліста, здатного до розкриття множинних сенсів і формування нових типів художньої комунікації; формування творчої позиції носія культурної пам'яті та вищих духовних цінностей Людства, медіатора між культурами та епохами, ініціатора полілогу культур.

**Ключові слова:** жанрова модель, опера, академічний вокал, вокальне виконавство.

**Olena SKVORTZOVA,**  
orcid.org/0000-0003-0654-2401  
Honored Artist of Ukraine,  
Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training  
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts  
(Kharkiv, Ukraine) [elenaskvortzova22@gmail.com](mailto:elenaskvortzova22@gmail.com)

## TRENDS IN THE TRANSFORMATION OF ACADEMIC VOCAL IN UKRAINIAN OPERA BETWEEN 20th–21st CENTURES

The article sets a precedent for covering the trends of transformation of academic vocal in the context of the latest representations of the opera's genre model in the works by Ukrainian composers. Such determinants of modern transformations of opera and its attributive performance basis as global shifts in the cultural landscape of the 20th – 21st centuries and the paradigmatic features of postmodernism are outlined.

The following priority tendencies of genre model opera's transformation in the works by L. Dychko, M. Skoryk, O. Kozarenko, O. Shchetynsky, L. Yurina are as follows: «folklorization» and «sacralization», synthesis of sacred and secular principles, representation of opera as a concentrated embodiment of world and national cultural memory, the importance of symbolism, allegory, appeal to the leading themes of European art, etc., focus on creating a polylogue of cultures in time and space, expressed in stylistic, thought-intonation, genre mixes; focus on the temporal, figurative and psychological concentration of the genre, expressed in the priority of chamber opera and mono-opera; experimentalism of musical language and thinking.

The pluralism of the embodiment of the synthesis of traditions and innovations in the latest opera's national representations allows us to identify in them the significance of the following tendencies of academic vocal's modification: executive mobility and openness; the significance of the creative thesaurus and the intellectual-axiological component of performance; raising the importance of visualization, acting, plastic, choreographic components of performance; focus

*on the formation of a universal figure of vocalist capable of revealing multiple meaning and the development of new types of artistic communication; the development of the creative position of the carrier of cultural memory and the highest spiritual values of Mankind, the mediator between cultures and epochs, the initiator of the polylogue of cultures.*

**Key words:** genre model, opera, academic vocal, vocal performance.

**Постановка проблеми.** Глобальні зрушення в культурному ландшафті межі ХХ–ХХІ ст. у музичному мистецтві виявляються в кардинальному переформатуванні співвідношення елементів системи засобів виразності, стильових, жанрових, тематичних, образних координат академічної традиції та її дифузії із царинами масової та народної музики тощо. В авангарді трансформаційних процесів, зокрема в сучасному культурному просторі України, постає жанр опери, особлива складність і неоднозначність шляхів буття якого визначають парадигмальні настанови постмодернізму – еkleктизм, плюралізм, фрагментарність, невизначеність, значущість цитації та гри, монтажність, розмивання меж мистецтва, аканонічність, полістилістика тощо (Алексієвцев, Юрій, 2016: 210–211). Сутнісній трансформації за умов творчого переосмислення феноменологічної природи оперного жанру піддається і його атрибутивна виконавська основа – академічний вокал. Це суттєво проблематизує не тільки дослідження напрямів трансформації жанрової моделі опери. Функціональні «зсуви» в оперному мистецтві та певна виконавська домінанта сучасного музичного мистецтва спонукають і до осмислення шляхів новаційного інтерпретування академічного вокального виконавства, його синтезу з народним та естрадним вокалом, зокрема в модифікаціях оперного жанру у творчості сучасних українських митців, що становить актуалізуючий компонент статті.

**Аналіз досліджень** надає можливості констатувати посилення уваги науковців до висвітлення специфіки сучасної національної опери та суголосний постмодерністській парадигмі плюралізм дослідницьких спрямувань. Проте у фокусі уваги науковців перебувають насамперед питання концептуальної, образної, жанрової, стилістичної специфіки окремих прецедентів модифікування моделі оперного жанру, що демонструють розвідки О. Дерев'янченко та Г. Овчинникової, В. Драганчук, Л. Кияновської, О. Коменди, Л. Мельник, О. Щетинського, а також питання, пов'язані з актуалізацією релігійної музичної традиції, зокрема в контексті оперного театру, що засвідчують дослідження М. Антоненко та К. Немченко. Висвітлення особливостей модифікування академічного вокалу в новітніх інтерпретаціях оперного жанру у творчості сучасних українських композиторів

донині не має прецедентів, що зумовлює актуальність запропонованої розвідки.

**Мета статті** – окреслити тенденції модифікування академічного вокалу в контексті новітніх репрезентацій жанру опери у творчості українських композиторів.

**Вклад основного матеріалу.** Багатоспрямованість сучасного жанрового модифікування опери є безпосереднім відбиттям унікальності сучасного культурного простору України, позначеного специфічним накладанням культурних контекстів – минулого та сучасного, світового та національного.

Відродження національних джерел культури, національної системи цінностей слугує нині для митців потужним імпульсом до онтологічної та феноменологічної «модуляції» опери в фольклорний контекст та водночас у царину сакральних цінностей. Хорові опери Л. Дичко «Золотослов», «Вертеп», «Різдвяне дійство», синтезуючи світську та релігійну сфери, академічне та народне вокальне виконавство, традиції та новації, засвідчують і спрямованість сучасного вокального мистецтва на формування нової – виконавськи «відкритої» – творчої особистості вокаліста. Чергування антифонних і сольних номерів у «Різдвяному дійстві» є підставою для миттєвої зміни вокалістом виконавської самоідентифікації: від осмислення себе як хориста, невід'ємного елемента цілісної хорової маси, до позиції вокаліста як провідного носія інтонованого сенсу, мелосу та виразника концепції, лідера змістовно-інтонаційного процесу. Змістовне значення інтонаційно-гармонічних атрибутів музичної духовної традиції вимагає від вокаліста тонкого балансу між світською та сакральною психологічними «аурами» виконавства. Культурно-мікстовий характер музичної мови твору, в якому «авторка звертається до різних прийомів вокально-хорового інтування та звуковидобування: глісандо, спів із закритим ротом, гучні вигуки, шепіт» (Антоненко, 2020: 140), відбиває полілог культур, в якому вокаліст є його ініціатором, здатним до модуляції в різні культурні та виконавські простори.

У такій же іпостасі, еднаючи світський і сакральний, національний і світовий музичний простори, постає вокаліст в опері О. Козаренка «Час покаяння», партію якого наповнюють стильові та семантичні апеляції до різних історичних і

національних культур – «риторичні фігури (Хрест, анабасіс-катабасіс), мелодійні секвенції *Dies irae*, колоподібність, дзвоновий комплекс, ритм, прийом антифонного співу, елементи псалмодії, анафори (повтор) тощо» (Немченко, 2020: 11), знаки європейського поліфонічного мистецтва (фуга) та національного музичного спадку – думні інтонації (Мельник, 2002). Здійснюючи місію ствердження духовної значущості культурного синтезу, вокаліст на виконавському рівні вирішує насамперед інтелектуально-аксіологічні завдання – розкодує систему знаків, відтворюючи масштабний досвід культури, екстраполює його на сучасні культурні реалії й актуалізує питання особистісного осмислення-прийняття системи вищих духовних цінностей Людства. Як результат, місія виконавця з реалізації задуму композитора перетворюється на місію носія історичної пам'яті, позиціонованої як «ціннісно-духовний стрижень, свого роду код нації, народу, країни, який зберігає знання та інформацію про еволюцію, конкретні етапи розвитку, які, витримавши перевірку часом, перевертаються в загально визнані цінності» (Сташевська, Уманець, 2020: 276).

Розвиток української опери вирізняє спрямованість на «вписування» у світовий культурний контекст за збереження національного начала. М. Скорик в опері-притчі (Драганчук, 2016: 10) «Мойсей», репрезентуючи оперний жанр як концентрат культурної пам'яті, створює сучасну пасіонарну, кордоцентричну національну візію однієї з вічних тем європейського мистецтва. Символічність концепції твору закарбовують апеляції до мета-мови оперного мистецтва, в якій синтезовано естетичний принцип національної шкільної драми «сполучення сцен релігійного характеру з інтермедіями, хорового співу із танцями» (Дерев'янченко, Овчинникова, 2012: 168), атрибути опери XIX ст. – лейтмотивний принцип, інтонації, які «відсилають» до «веризму, до Пуччіні, до музичної драми, в якій вокальне начало органічно сплавляється з декламаційно-експресивними акцентами» (Кияновська, 2001: 58), а також інтонаційні «показчики» сучасності. На виконавському рівні це є суттєвим викликом для вокалістів, які постають перед проблемою формування специфічної творчої позиції. Вона передбачає не тільки винятково масштабний творчий тезаурус, когнітивне та технічне володіння специфікою української, італійської, німецької, австрійської опер, «академічну адаптацію» фольклорних і пісенних інтонацій. Філософська ліричність, символізм та алегоричність твору, його «статичність, замкненість у умовно-рефлексивному колі» (Кия-

новська, 2001: 57) спонукає вокаліста до єднання особистісної іпостасі Людини з її унікальним духовним, аксіологічним світом і колективної іпостасі Людини – носія інтеріоризованої цілісної духовної пам'яті людства. З цього погляду солідаризуємося зі В. Степурком, який пов'язує осмислення творчості композитора – в проблемному полі статті – виконавської творчості – зі ставленням до них «як до особистісно-ціннісного, рефлексивного акту, ставлення до музичного образу як до певної картини світу, яка вимагає актуалізації інтелектуального, емоційного, духовного потенціалу особистості» (2014: 381).

Апеляція до найдавніших джерел європейської культури слугує концептуальним опертям і в мелодрамі О. Козаренка «Орестея». Синтез знаків культури Античності (на рівні тематики та сюжетики), Просвітництва (на рівні жанру – мелодрама), романтизму (на рівні архітекtonіки – скріплення музичного матеріалу лейтмотивами-символами, композиційним значенням міфологеми кола), модернізму (на емоційно-образному рівні – знаки експресіоністської драми з її гранично екзальтованою емоційністю) у комплексі зумовлюють формування унікального художнього простору, який О. Коменда характеризує як «акласичне жанрово-стилістичне середовище мелодрами» (2013). Акумуляція в ньому музичного, зокрема й виконавського, досвіду культур по «історичній вертикалі» надає постаті вокаліста статусу особистісно-творчого перехрестя культурних тяжіль. Їх конкретизацією слугують атрибутивні засади як академічного вокалу (звуквидобування, звуковедення, дихання, артикуляції тощо), так і позаакадемічного – із змістовно значущою палітрою засобів вокальних прийомів (шепіт, зойки, крик, глісандо тощо).

Специфіка трансформації жанру опери й академічного вокалу, як і змістовно-сенсові нюанси «Орестеї» О. Козаренка, детермінуються й вагомістю постмодерністських тенденцій. На рівні художнього цілого вони відображаються в концептуалізації візуального компонента, що на рівні виконавства актуалізує акторсько-пластичний вимір виконавства – вторинний в академічній оперній традиції. Кожен із персонажів твору (у постановці опери І. Волицької) має власну пластичну та мімічну палітри, що підносить значення пластичного компонента в драматургії вистави та перетворює вокаліста на універсального виконавця, для якого акторське та вокальне начало постають у невід'ємній цілісності.

Інтенсифікацію культурних процесів на рівні художньої рефлексії відбиває ревізія осмислення

художнього часу – його «кліпова» концентрація та заміна «часу-процесу» «часом-результатом». У царині опери це знаходить відображення в актуалізації тенденції камернізації та певній пріоритетності моноопери. Особлива неоднозначність тенденції темпорального «стискання» первинно масштабного жанру зумовлюється її синтезом із тенденцією експериментального трансформування, що актуалізує для сучасного вокаліста питання виконавського універсалізму й імпровізаційного творчого осмислення вокальної партії.

В опері «Благовіщення» О. Щетинського «накладаються» різноспрямовані тенденції розвитку національного оперного жанру. На основі сакрального сюжету Благовіщення – одного з провідних для європейського мистецтва – митець «сакралізує» та камернізує модель світського жанру опери, піддаючи ревізії фактично всі його атрибутивні основи та новаційно інтерпретуючи основи академічного вокалу. Авторське визначення твору «сценічні діалоги без акомпанементу» (Щетинський, 2019: 81) можна вважати аklasичним варіантом камерної моноопери, в якому проблематизується художня комунікація на рівні «вокаліст – супровід». Фортепіано та мелодизовані ударні, за задумом митця, є «інструментальним» персонажем, символом сакрального світу, діалог із яким протягом усього твору висуває потребу створення виняткової психологічної єдності, зумовлену й аконфліктною драматургією «Благовіщення», і позитивною сутністю образів Марії та архангела Гавріїла.

Музичну мову та мислення «Благовіщення» О. Щетинського вирізняють атональність і модальність, емансипація дисонансу та тембру, алюзії барокової і класичної оперної стилістики, «невокальна» просодія, плуралізм вокально-виконавської палітри (*cantabile*, *Sprechgesang*, *parlando*, речитатив, шепіт тощо), мікротематизм (Щетинський, 2019: 87–88). Це актуалізує як технічний, так і когнітивно-інтелектуальний вимір вокального виконавства, забарвлює його виточеним інтелектуалізмом і спрямовує самореалізацію вокаліста в царину розкриття історико-культурних шарів змісту та створення багатошарової символічної образної аури твору.

Інший вимір камернізації опери та модифікування творчої позиції вокаліста в її контексті пов'язаний із орієнтацією митців на експерименталізм і виняткову змістовну, подієву, образну, емоційну концентрацію. За таких умов кожна інтонація «навантажується» множинними сенсами, розкриття яких стає творчою місією вокаліста в таких камерних, зокрема й моно-репрезентаціях

оперного жанру, як «Три портрети» І. Кириліної, «Танок із тінню 1» та «Танок із тінню 2» Л. Самодаєвої, «Числа і вітер» А. Загайкевич, «Леді Лазарус» Л. Юріної тощо.

У камерній опері Л. Юріної «Леді Лазарус» (на текст С. Платт, Р. Баха та Дж. Джойса) така змістовна багатошаровість зумовлена низкою специфічних рис твору. Насамперед – кардинальним переосмисленням в його межах усталених алгоритмів художньої комунікації на рівні «композитор – виконавець». Постмодерністська відкритість «Леді Лазарус» має результатом заміну першості зафіксованого композитором «закритого» тексту відкритим, імпровізаційним «прочитанням» ідеї, унікальність якого визначається специфікою творчих світів конкретної виконавиці та режисера. У контексті новаційної художньо-комунікаційної ситуації принципово змінюється й творча позиція вокаліста. Із послідовного «відтворювача» тексту твору, для якого власна творча індивідуальність була певною мірою вторинною порівняно із творчою індивідуальністю композитора, вокаліст перетворюється на співавтора, для якого текст твору є імпульсом для творчої самореалізації.

Саме такі проблеми переосмислення власного статусу та місії постають перед вокалістом в камерній моноопері Л. Юріної, мелос якої уможливорює розгортання співацької самореалізації одночасно в множинності площин: винайдення виконавцем власного творчого місця у насиченій символікою художній тканині твору, яка сполучає накладання академічної традиції (що виявлено в значущості академічного вокального виконавства) та масової культури (проявом чого слугує сценічна пластика на основі *contemporary dance*); формування виконавцем тонкого балансу між вокальним та інструментальним шаром, в якому сполучено експериментальні (електронна звучність) і традиційні (фортепіано) барви; формування вокалістом і вокальної, і пластичної палітр виконання (яка передбачає зокрема й нетрадиційне положення тіла співака – лежачи, сидючи на полу тощо).

Проте парадоксальним чином однією з головних виконавських проблем, що постає перед вокалістом в «Леді Лазарус» Л. Юріної, на наш погляд, стає проблема виконавської майстерності та виняткової технічної мобільності. З одного боку, це зумовлено атональною організацією музичної тканини та довільністю масштабів композиційних побудов. Це передбачає стійкість і відпрацьованість інтонаційного та гармонічного слуху, мобільність фразування та витривалість дихання. З іншого боку, це детерміновано специфікою вокальної партії. Її характер безпосередньо

ілюструє думку В. Степурка, який акцентує, що «порівняно з пошуками нової форми викладу або виразної інтонаційно-мовної стихії в творчості композиторів попередніх епох, творчість сучасних композиторів відзначається наданням першорядного значення тембральній прерогативі якостей звуку» (2014: 382). В опері Л. Юріної така пріоритетність тембральності зумовлюється: діапазоном партії, який дорівнює діапазону всіх жіночих голосів в академічній вокальній традиції; своєрідною інструментальністю, яка передбачає наявність надвеликих стрибків, до того ж на «незручні» для сопрано звуки; винятковим змістовним значенням динаміки, яка передбачає граничні динамічні нюанси (зокрема й на граничних звуках діапазону); насиченням партії позавокальними засобами виразності (шепіт, скандування, крик) та миттєвими «переходами» від академічного до позаакадемічного звуковидобування та звуковедення.

В експериментальному художньому просторі «Леді Лазарус» Л. Юріної співачці доводиться вирішувати й унікальні проблеми психологічного та комунікаційного характеру. Психологічна проблема породжується необхідністю створення перцептуального емпатичного контакту з аудиторією за умов негативно забарвленого естетичного простору. Комунікаційна проблематичність зумовлюється полілогом, у контексті якого перебуває виконавиця. Один із його вимірів – «мовчазний», тілесний, пластичний – становить значуща в силу змістовного навантаження хореографічного компонента комунікація вокалістки з танцівницями. Інший вимір становить комунікація між виконавцями, позначена унікальною «безопорністю» та «неявністю» (за умов атональної атмосфери й відсутності прямого візуального контакту виконавців).

**Висновки.** Віддзеркалюючи парадигмальні риси культури постмодернізму, українська опера демонструє пріоритетність таких часто сумішених тенденцій трансформації жанрової моделі, як: «фольклоризація» та «сакралізація», синтез

сакрального та світського начал, репрезентація концентрованого втілення світової та національної культурної пам'яті (завдяки символізації, алегоричності, зверненню до провідних тем європейського мистецтва тощо), орієнтація на створення полілогу культур у часі та просторі, виражена в стильових, мисленнево-інтонаційних, жанрових мікстах; спрямованість на темпоральну, образно-психологічну концентрацію жанру, виражену в пріоритетності камерної опери та моноопери; експерименталізм музичної мови та мислення.

Плюралістичність утілення синтезу традицій та новацій в новітніх національних репрезентаціях опери дозволяє констатувати такі тенденції модифікації в них академічного вокалу: розширення виконавської палітри прийомами народного, естрадного вокалу та експериментальними позавокальними прийомами виконавства; виконавська мобільність і відкритість; значущість творчого тезаурусу й інтелектуально-аксіологічного компонента виконавства; піднесення значущості візуалізації, акторського, пластичного, хореографічного компонентів виконавства; спрямованість на формування універсальної постаті вокаліста, здатного до розкриття множинних сенсів і формування нових типів художньої комунікації; формування творчої позиції носія культурної пам'яті та вищих духовних цінностей Людства, медіатора між культурами та епохами, ініціатора полілогу культур.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні специфіки музичної мови та мислення, а також інтерпретації основ академічного вокалу в експериментальних репрезентаціях жанрової моделі опери у творах «Доля (Синдром Доріана)», «Сьогодні вечером «Борис Годунов» К. Цепколенко, «Божественна Сара» Ю. Гомельської, «Три мікроопери за Данієлом Хармсом» Л. Самодаєвої, «Сліпа ластівка» та «Бестіарій» О. Щетинського, які засвідчують плюралізм інтерпретування та шляхів синтезу традицій і новацій у національному культурному просторі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексієвєць М., Юрій М. Постмодернізм і українська культура. *Україна – Європа – Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія : Історія, міжнародні відносини. Тернопіль.* 2016. Вип. 18. С. 210–214.
2. Антоненко М.М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ....канд. мистецтвознавства; 26. 00. 01. Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 2020. 269 с.
3. Дерев'янченко О.О., Овчинникова Г.А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. *Музичне мистецтво.* 2012. Вип. 12. С. 164–174.
4. Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* 2016. № 2. С. 5–13.
5. Кияновська Л. «Мойсей» Мирослава Скорика – тексти, контексти і підтексти. *Просценіум.* 2001. № 1. С. 55–59.
6. Коменда О.І. Музичний театр Олександра Козаренка (на прикладі мелодрами «Орестея»). *Kamerton.* 2013. № 57. С. 252–259. URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11470/1/komenda\\_kamerton.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11470/1/komenda_kamerton.pdf)

7. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О. Козаренка «Час пока-яння»). *Вісник Львівського національного університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2. С. 109–114.
8. Немченко К.В. Літургійна символіка в оперній музиці ХІХ – ХХІ століть (на матеріалі творчості російських та українських композиторів) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства ; 17. 00. 03. Одеса, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2020. 17 с.
9. Стасевская О.А., Уманец О.В. Историческая память как фактор межкультурной коммуникации. *Национальные культуры в межкультурной коммуникации: материалы V Междунар. науч.-практ. конф.*, Минск, 31 марта – 1 апр. 2020 г. Минск: БГУ, 2020. С. 270–278.
10. Степурко В.І. Звукове втілення художньої обумовленості в творах сучасної музики. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 380–387.
11. Щетинський О.С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. ХVІІ. С. 74–89.

## REFERENCES

1. Aleksieyevets M., Yuriy M. (2016). Postmodernism i Ukrayins`ka cultura [Postmodernism and Ukrainian culture]. *Ukrayina – Yevropa – Svit. Mizhnarodnyi zbirnyk naukovykh pratz`*. Seriya : Istoriya, mizhnarodni vidnosyny. Ternopil`, issue 18, pp. 210–214 [in Ukrainian].
2. Antonenko M.M. (2020). Pravoslavna dukhovna musica v systemi ukrayins`koyi kultury kintzya ХХ – pochatku ХХІ stolitya [Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late ХХ – early ХХІ century]. *Candidate`s thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Derevianchenko O., Ovchinnikova G. M. (2012). Opera «Moysey» M. Skoryka v kontexte national`nykh ta zakhidnoyevropeys`kykh traditsiy [Skoryk`s opera «Moses» in the context of national and Western European traditions]. *Musichne mystetstvo*, issue 12, pp. 164–174 [in Ukrainian].
4. Drahanchuk V. (2016). Arkhetyp Moysesa u musichnomu diskursi: national`ne v refleksiyakh universalizmu Ivana Franka [The Moses archetypes in a musical discourse: the national in reflection of Ivan Franko`s universalism]. *Naukovi zapysky Ternopil`s`kogo national`nogo pedagogychnogo universytetu im. Volodymyra Gnatyuk. Seriya : Mystetstvoznavstvo*, № 2, pp. 5–13 [in Ukrainian].
5. Kyjanovska L. (2001). «Moysey» Myroslava Skoryka: teksty, kontekstu, pidteksty [Myroslav Skoryk`s «Moses»: texts, contexts, subtexts]. *Proscenium*, 1, pp. 55–59 [in Ukrainian].
6. Komenda O.I. (2013). Musichniy teatr Oleksndra Kozarenka (na prykladi melodramy «Oresteya» [Oleksandr Kozarenko`s musical theatre (on the example of the melodrama «Oresteia»)]. *Kamerton*, 57, pp. 252–259. URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11470/1/komenda\\_kamerton.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11470/1/komenda_kamerton.pdf) [in Ukrainian].
7. Mel`nyk L. (2002). Ukrayins`ke baroko v prostzeniumi suchasnoho musichnogo mystetstva (opera O. Kozarenka «Chas pokayannya») [Ukrainian Baroque in the proscenium of contemporary music (O. Kozarenko`s opera «Time of Repentance»)]. *Visnyk Lvivs`kogo national`nogo universitetu. Seriya : Mustetstvoznavstvo*, 2, pp. 109–114 [in Ukrainian].
8. Nemchenko K.V. (2020). Liturgiyna simvolika v operniy musitzi ХІХ – ХХІ stolitt` (na materialy tvorchoosti rosiys`kih ta ukrayins`kih kompozytoriv) [Liturgical symbolism in opera music of the ХІХ–ХХІ centuries (on the material of Russian and Ukrainian composers art)]: avtoref. dis. ...kand. myst-va: Odessa, 17 p. [in Ukrainian].
9. Stasevskaya O.A., Umanets O.V. (2020). Istoricheskaya pamyat` kak factor mezhcul`turnoyi communicatziyi [Historical memory as a factor of intercultural communication]. *National cultures in intercultural communication: materials V Mezhdunar. nauk.-pract. conf.* Minsk: BGU, pp. 270–278 [in Russian].
10. Stepurko V.I. (2014). Zvukove vtilennya khudozhn`oyi obumovlenosti v tvorakh suchasnoyi musici [The sound implementation of conditionality in the works of contemporary music]. *Aktual`ni problemy istoriy, i teorii ta praktyky khudozhn`oyi kultury*, 32, pp. 380–387 [in Ukrainian].
11. Shchetynsky O.S. (2019). Musichna ikonografiya Blagovishennya: osobystyi dosvid [Musical iconography of Annunciation: personal experience]. *Aspekty istoriychnogo musikoznavstva*, ХVІІ, pp. 74–89 [in Ukrainian].